العمارة الصوتية والموسيقية في المسرح

خالد عيسى عبد الله*

هناك من يرى أن العمارة الصوتية والموسيقية تأتي خارج إطار العمل المسرحي كلّيًا، وهناك من يشير إلى أنّها إضافة أو "إعارة"، يلجأ إليها المخرج، في حين يلحظ البعض الآخر أن إيقاع هذه العمارة يختلف عن إيقاع العمل المسرحي ككل، ويرى آخرون أنها تزيينية، أو مجرّد خلفيّة للعمل المسرحي. فلو افترض البحث أنّ هناك إيقاعًا عامًا يتّسم به العرض المسرحي، وأن هناك إيقاعًا خاصًا يُرسم بواسطة التعبير الصوتي والموسيقي، كيف يمكن للمرء أن يرصد التداخل والتباين في ما بينهما؟ وهل يمكن دراسة كلّ منهما على حدة؟ وهل يمكن القول إنّ التعبير الصوتي والموسيقي يبني عمارته الخاصّة به؟ وإذا افترض البحث أن العمارة الصوتية والموسيقية نُزعت عن العرض المسرحي، ما الذي سيحدث؟ هل يتعرّض العمل المسرحي بأكمله للهدم؟

ثمّ بعد ذلك، هل يمكن القول إنّ هناك عروضًا مسرحيّة مبنيّة على سينوغرافيا غير محسوسة، وغير مرئيّة؟ وهنا نتكلّم على سينوغرافيا، لا قيمة للديكور فيها إلاّ جماليًّا، حيث كل الاعتماد على التعبير الصوتي والجسدي للممثّل في خلق مساحات وأشكال ضمن الفضاء الأكبر للمسرح. فهل التعبير بالصوت والموسيقى تجميلي ومكمّل، أم هو أساسي ومن صلب العرض؟



ينتج من هذه التساؤلات الفرضيات الآتية:

1- إن التعبير الصوتي والموسيقي يبني عمارته الخاصّة به خلال العرض المسرحي.

2- العمارة الصوتية والموسيقية سينوغرافيا غير مرئية، لكنّها مُدركة سمعيًّا في العرض المسرحي وتطلق تصوّرات لدى المشاهدين.

3- إن التعبير الصوتي والموسيقي ليس مكمّلاً للعرض المسرحي، بل هو من صلب تكوين هذا العرض.

وهنا يمكن أن يشار إلى أن المؤثّرات السمعية قد رافقت المسرح قديمًا مثلما ترافقه الآن. والموسيقى في المسرح تبدأ بالكلام، وتستمر مع الحركة والإيقاع ومع "ميلودي" الصوت. مثلها في ذلك مثل نشأتها، وتعامل الإنسان معها، وبالأخص

"الفنّان الأول" (الإنسان) الذي حاكى الطبيعة وتعلم منها، وأراد التعامل معها بمختلف الوسائل الصوتية والحركية والتشكيلية، فاستثمر جمالها بالرسم والنحت والشعر والغناء والموسيقى، وحاكى تضاريسها من جبال ووديان وأنهار وحيوانات، وكل ما تحدثه عناصر الطبيعة هذه من أصوات. ومنها وبها شكلت الموسيقى المحتوى الحقيقي للرؤية المسرحية. والعرض المسرحي يمكن أن يكون عرضًا بإيقاع أجمل إذا رافقته الموسيقى، من خلال الكلام، والحركة، والإيقاع، وميلودي الصوت، واللون، والصمت، والسكون، والظلام... إلى غير ذلك.

ولبرهنة أن التعبير الصوتي والموسيقي هو الذي يبني عمارته الخاصّة به مسرحيًّا، لا بدّ من وضع معايير لمفهوم التعبير الصوتي والموسيقي وتحليلها.

- في المفهوم والتحليل

يوظّف المسرح منذ القدم، كل الأصوات الناجمة عن عناصر طبيعية، فيجد الباحث أن العاملين بالمسرح، شرعوا في تقليد الأصوات التي تحدّد المكان والزمان في العمل المسرحي؛ فمن صوت حفيف أوراق الأشجار إلى صوت البرق والرعد وأصوات الحيوانات المتوحّشة والأليفة، إلى الأصوات المتعلّقة بطقوس دينية، وطقوس كانت ترافق نشاط الإنسان البدائي أثناء الصيد وإعلان الحرب وغيرها، كقرع الطبول ودقّ الأجراس.

لا تخضع هذه الأصوات لمعايير قياس الصوت البشري الذي هو حجر الأساس في البناء الدرامي للعمل المسرحي؛ فقياس الصوت يأتي ضمن معايير أو عناصر أوردها الباحث الأكاديمي محمّد بدرة في بحثٍ[1] عن الإلقاء والتعبير كما يلي:

"النطق واللفظ/ معدّل سرعة الصوت/ حجم الصوت/ طبقة الصوت/نوعيّة الصوت".

يبدأ العمل المسرحي في التأثير على المشاهد بعد إطلاق أوّل صوت ينطق به في البداية، فحين تفتح الستارة، يجول المشاهد ببصره ليحاول تكوين معنى يلائم فهمه وإدراكه، وتتطابق مع النماذج المخزّنة في ذاكرته، صورًا كانت، أم مفاهيم، أم أصوات. ولا يطمئنّ للبداية إلاّ عند إطلاق صوتٍ ما يعلمه بمكان وزمان العمل المسرحي، حتّى لو لم يكن هذا الصوت لغةً صريحة واضحة تتضمّن مفردات لغوية ذات معنى سابق الوجود في أذهان البشر.

إذًا يبدأ شكل المسرحية بالتكوين مع بدء اطلاق الأصوات، وهذا البناء يكتمل في نهاية العمل، ويتشكّل مع كل مشهد، بإضافة عنصر أساسي وهو تفاعل الجمهور مع المنظومة السمعية المعلنة والملفوظة في المسرحية.

يختبر الجمهور مدى فعالية وأثر هذه العمارة الدرامية المسرحية من خلال استقبال الأصوات على أنواعها في قناة سمعية، يساهم الممثّل بشكلٍ أساسي بتهيئتها، من خلال أدائه "الصوتي"، والمخرج باعتماده الأصوات اللازمة للمشهد لإيصال أفكار ومعانٍ لا حصر لها. ولكن يبقى العمل منقوصًا إذا لم يؤخذ في الحسبان الفئة المستهدفة، أو الجمهور الموجّه إليه الرسالة.

وهنا لا بدّ من تفصيل عملية التواصل هذه، ولاسيما في المجال الفنّي، فبناؤها يخضع لشروط بناء أي عملية تواصل بين طرفين:

– المرسل وهو العمل المسرحي بكلّ مكوّناته (نصّ/ تمثيل/ ممثّل/ ديكور/ موسيقى/ إضاءة..)

– المرسل إليه أو المتلقّي، وهو الجمهور بكلّ مكوّناته أيضًا (لغة/ موروث ديني اجتماعي/ أيديولوجيا ومعتقد/ ثقافة/ مشاعر/ أفكار/ سلوك..).

وليتمّ التواصل بشكل إيجابي وفعّال، لا بدّ من العمل على تهيئة قناة الاتصال، والوسائل أو الأدوات المستخدمة في التواصل، وهذا ما يساهم بشكل أساسي، في بناء العمل.

يعمل المخرج على توليف النصّ ويتدخّل أحيانًا في عدّة مواضع، ليلائم المضمون مع أسلوبه الإخراجي. وإن لم يحذف أو يضف شيئًا من النصّ، فإنّ جوهر العمل هنا يرتكز إخراجيًّا، على التعبير الصوتي والموسيقي، حيث يبدأ ببناء عمارته الخاصّة من خلال توزيع المعاني في النصّ، وإخضاعها لمعايير وسمات الصوت، حيث يكثّف في مواضع، ويخفّف في مواضع أخرى من النصّ.

أما بالنسبة إلى المعايير أو السمات الصوتية، فهي "السلّم الموسيقي" للصوت البشري، فكما يوزّع الملحّن نغماته على الآلات الموسيقية لتؤدّي غرضًا ما، فإن المخرج يوزّع على الممثلين الأدوار "الصوتية"؛ فيطلب الاهتمام بالنطق واللفظ، ليرسم في مخيلة الجمهور شخصية ما، كأن يتكلّم الممثّل بنبرة قوية مراعيًا مخارج الألفاظ، وناطقًا بالفصحى ليؤدّي دور القائد أو الملك أو الإمبراطور أو ما شابه، وللتخفيف من شأن الشخصية اجتماعيًا، يعمد الممثّل إلى عدم توضيح نطقه، فالتأتأة في الكلام من خصائص المتسولين المتشردين، هذا اعتمادًا على المخيلة المسبقة للجمهور. أمّا عن باقي السمات للصوت البشري، فتسهم أيضًا، وبشكل أساسي وفعّال، في رسم الشخصيات والمواقف المطلوبة. إن معدل سرعة الصوت، يعبّر عن حدّة الشخصية، أو صرامتها في اتّخاذ مواقفها، وقد تستخدم السرعة لإبراز خبر محزن أو مفرح أو حدثٍ طارئ. ويؤدي حجم الصوت ونوعه وطبقته المستخدمة أيضًا، دورًا مهمًّا.

أما التعبير الموسيقي فهو لا يقلّ شأنًا عن التعبير الصوتي، بل هو جزءٌ منه، أي أن الموسيقى هي من الأصوات غير البشرية التي تشبه الأصوات البشرية إلى حدّ كبير. فالموسيقى شديدة التأثير على المستوى النفسي والذهني والاجتماعي والأخلاقي، فالموسيقى هي الفن الوحيد الذي يسير برحلة معاكسة لباقي الفنون، فهي تسير من المجرّد إلى المحسوس، إذ يستمع المرء إلى أصوات تأخذه إلى عالمه الخاص، وهذا ما لا يألفه العقل الجمعي، لذا يلحظ أن معظم الناس يميلون إلى سماع الكلمات الملحنة، لقدرتهم على فهمها أكثر من الموسيقى المصاحبة للكلام.

وترتبط الموسيقى في العرض المسرحي "بروح" العمل المعروض، حيث لكل مشهدٍ

مؤثراته السمعية، وقد تلعب الموسيقى دورًا مغايرًا لباقي المؤثّرات السمعية، بأن تنقل الجمهور من مشهد لمشهد آخر، كفاصل بين الأمكنة أو الأزمنة في العرض المسرحي. وهنا لا بد من القول بأن اختيار الآلة الموسيقية له قيمته السيميائية، فهي توحي للمشاهد بالمكان والزمان والمرحلة التاريخية والبيئة الاجتماعية، وهذا يتناغم مع الجوّ العام للعرض بالطبع. وقد تكون الموسيقى في مشهد صامت بديلًا من اللغة أو النصّ المحكي، وبالتالي تظهر كأيقونة أو رمز تدل على فكرة أو معنى ما.

وفي قضية العمارة الصوتية الموسيقية، فإن دور الموسيقى والإيقاع في العرض المسرحي هو الأهم على الإطلاق، وذلك لأنه يرسم "سمعيًّا" المسار الزمني للعرض، وهذا واضح من وجهتين؛ الأولى أن إعلان البداية والنهاية وتنظيم المشاهد، يرتبها المخرج في مسافات زمنية يفصل بينها أصوات قد تكون أنغامًا أو إيقاعات، ومن الوجهة الثانية ترسم لدى المشاهد حالات من الترقّب والحذر والشوق والإنتظار وما شابه من مشاعر يدلّ عليها الصوت الصادر عن تلك الآلات.

إذًا فإن الإطار الزمني للعرض يُرسم صوتيًّا من خلال تلك المسافات الزمنية المرسومة بحدود صوتية موسيقية إيقاعية. وهذا خير دليل على متانة البناء الصوتي، والفراغ ما بين الأصوات، تملؤه إشارات بصرية ليكتمل العمل المسرحي تأكيدًا أن للتعبير الصوتي والموسيقي عمارته الخاصة.

– سينوغرافيا محسوسة غير محسوسة

إن الحديث عن المحسوس واللامحسوس يفضي بالبحث إلى التعمّق بفكرة أنّ العمارة الصوتية هي سينوغرافيا غير محسوسة أو مرئية. وللدلالة على ذلك، لا بدّ من معرفة ماهيّة السينوغرافيا المحسوسة، وذلك للولوج إلى تفاصيل السينوغرافيا غير المحسوسة، فالسينوغرافيا المحسوسة هي فن تنسيق الفضاء المسرحي، والتحكم بشكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل الإطار الذي تجري فيه الأحداث، وتعني أيضًا، فن تصميم مكان العرض المسرحي، وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصور والأشكال والأحجام والمواد والألوان والإضاءة، كما يمكن القول إنها فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام.

وعليه، السينوغرافيا هي تصويرٌ للفضاء المسرحي، وتشكيلٌ له عبر تأثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية، بقصد توضيح معاني النصّ الدرامي، وتفسير مؤشراته السيميائية. وهذا مرتبط تمامًا بما بدأ البحث به سابقًا، حيث يرتكز تحليل العمل المسرحي على دراسة العناصر المكوّنة له كافة، ومن خلالها يمكن للمشاهد فهم المطلوب. واستنادًا إلى عملية الإدراك – التي قد تكون نابعة من ثقافة تفاعلية مرنة، أو من ثقافة جامدة مقولبة

جاهزة الفهم مسبقًا- لدى الجمهور، يجاهد المخرج والمؤلّف على حدّ السواء في بناء عالم خاص مكوّن من تضافر جهود كل العناصر مضاف إليها الرؤية الإخراجية، ومن هذا العالم الخاص المبني على التفاعل بين العرض المسرحي والجمهور، ينشأ ما يمكن تسميته سينوغرافيا غير محسوسة. ولإيصال رسالة معينة أو هدف محدّد، علينا تخطّي عتبات الخطأ المعرّضة له تلك النوافذ، لأن الحواس قد تخدع الإنسان أحيانًا، وفي عدّة مواقف على مستوى البصر، ومثال على ذلك ما يشاهده التائه في الصحراء على أنه واحة ماء وما هو إلاّ سراب، وهذا لأن الحاجة تحرّك الإدراك باتجاه إشباعها فتنحرف عن الواقع والحقيقة.

على مستوى السمع يتعرّض الإنسان أيضًا لخداع مرتبط بما يريد أن يسمع، فتصبح الأذن إنتقائية السمع. وعلى هذا المستوى من الخداع يُبنى عالمٌ وهميٌّ في ذهنية البشر يرتبط بما يُشعر الفرد بالأمان، وبمعنى آخر يرسم عالمه المريح، ويرنو إلى منطقته المريحة. وهذا الخداع ينسحب أيضًا على النافذتين الأخريين: اللغة، والقيم أو المعتقدات. فلكلّ منهما معوّقاته في إتمام عملية الإدراك. ففي التواصل اللغوي بين الشعوب، هناك تحريف يخضع لاختلاف التفسيرات والتأويلات بين لغة وأخرى وحتى بين لهجة وأخرى على مستوى اللغة نفسها. أمّا التواصل بشكلٍ عام، ومهما كان هدفه، تعليميًّا أم مهنيًّا، أم اجتماعيًّا أم دينيًّا، فيخضع دائمًا لمقصّ رقابة القيم والمعتقدات داخل كلّ فرد منّا، فترانا نتقبّل فكرة، وننبذ غيرها، فهذه تناسب قيمنا ومعتقدنا، وتلك لا تناسب.

لقد توسع البحث بتفسير الموضوع المتعلّق بالإدراك، ليبني عليه نظرية السينوغرافيا غير المحسوسة. فقد تبيّن من التفسير السابق، بأنّ لعبة المؤلف والمخرج، تصنع من ذلك العالم غير المحسوس من الأفكار والمشاعر والقيم- مغلوطة كانت أم صحيحة- ملعبها لتسجيل الهدف المنشود. فالنقص أو القصور الموجود لدى البشر، وهو قصور متعلّق بعمل الأجهزة أو الأعضاء البشرية، التي تستسيغ تناول كلّ ما هو محسوس وغير مجرّد، وهذا يتناسب مع العملية التعلّمية للإنسان التي ترافقه منذ الطفولة، فالمنهج التربوي التعليمي يُبنى بمسار يبدأ من المحسوس لينتهي بتكوين مفاهيم مجرّدة عن كل المحسوسات. أمّا في الفنّ فالعملية تسير في اتجاه معاكس، حيث الفئة المستهدفة تتّسم بالنضج، فيستخدم المخرج أو المؤلّف إشارات بصرية، ومؤثّرات سمعية مكثّفة في العرض المسرحي، فيولّفها في قالب قد يكون محسوسًا وقد لا يكون، لكنّ مطيّته تكون ذلك العالم غير المحسوس الذي يدعى سينوغرافيا. فكما يجهد مصمّم الديكور والسينوغرافيا، بتوزيع العناصر المرئية على خشبة المسرح، وفي فضائها ليرسم حركة السينوغرافيا في العمل، فإن المخرج والمؤلّف والممثّل والموسيقي يشاركون جميعًا في رسم سينوغرافيا غير مرئية، لكنها مُدركة سمعيًّا، تستثير تصوّرات لديهم لبناء عمارة سمعية فيها عناصر موزّعة على

الخشبة، وفي الفضاء المسرحي على شكلٍ مجاز سمعي تصويري يمتد أبعد من خشبة المسرح ليرسو في مسامع الجمهور وأذهانهم.

- **معوّقات وتحدّيات**

من المعوّقات أو التحدّيات التي تواجه العمل المسرحي في تحقيق أهدافه، هو التركيز على مفهوم التغيير. فكل عمل مسرحي لا بدّ أن يكون رياديًّا، يقدّم الجديد من الأفكار، أو النقد لمفاهيم سائدة، وهذا ما يصعّب عليه المهمّة. فالطبيعة البشرية ميّالة إلى الركون إلى ما هو جاهز، أي أنّ فكرة التغيير من وضعيّة إلى أخرى ترهقها وتفقدها الشعور بالأمان. لذا نرى الفضل الكبير لروّاد العمل المسرحي بشقّ الطريق إلى التغيير، وفتح آفاق جديدة لكل من عمل من بعدهم، في المجال. وقد كان الاهتمام شديدًا بالتعبير الحركي الذي يعتمد على الجسد، وما يسعفه من "أكسسوارات" تغني العمل بصريًّا، والتعبير الصوتي الموسيقي بما يتضمّن من دلالات وإشارات تغني العمل سمعيًّا، وبالتالي تفوق تلك الإشارات البصرية السمعية ببلاغتها اللغة التي تعتمد على أبجدية تقليدية راسخة منذ القدم في ذهن البشر. وقد ظهرت هنا مع تعاظم قوّة التغيير في مجال الفنون والتي قادها روّاد المسرح والرسم، نظرية هدم البناء الذهني للّغة المنطوقة، باعتبار أن هذه اللغة تؤدّي إلى إفقار الخيال، وتحدّ من احترام ذكاء المشاهد، كما تساهم في تثبيت الأنماط الجامدة المقولبة والمعاني المتكررة، وقد تجلت هذه النظرية في أعمال العديد من روّاد المسرح مثل جوردن كريج (Gordon Craig)، وبرتولد بريخت (Bertolt Brecht)، وبيتر بروك (Peter Brook) وغيرهم[2]. وقد قابل هؤلاء المسرحيون في مجال الرسم رينيه ماغريت[3] (René Magritte) حين جهد في أعماله على كسر تلك النمطية السائدة في التفكير، فحاول نزع المفهوم الحقيقي للأشياء عن صورها الوهمية، وقد تجلّى ذلك في عمله الشهير: "هذا ليس أنبوبًا" (Ceci n'est pas une pipe).

المعاصرة في المسرح تمزج أحيانًا في شخصية المسرحي أن يكون هو نفسه المخرج والممثل والسينوغراف والمؤلف والراقص... لذلك وجب عليه في هذه الحالة أن يكشف عمّا وراء الكلام، أن يقرأ بين السطور، لأن المسرح فن غير مكتمل، بمعنى آخر، إنه يكتمل بأشياء عديدة وأهمها التعبير بالصوت والموسيقى، وعليه ولقراءة ما بين السطور، لا بدّ من فتح الباب على التعبير الصوتي والموسيقي لإتمام بناء العمل المسرحي. إذًا أمسى المسرح المعاصر مبنيًّا على الجسد والتعبير الجماعي والتحضير الجسدي، وتمارين اليوغا، وتمارين خاصة لولوج "الجنات المصطنعة"... وبالتالي كيف لا يكون هذا التعبير هو الأساس في إتمام البناء العام للعمل المسرحي؟ وعليه يجب برهنة أن التعبير الصوتي والموسيقي هو أساسي في العمل المسرحي، وليس مكمّلاً أو تجميليًّا. وهذا يتطلب منّا إظهار أهمية التعبير الصوتي الموسيقي وما له من أثر، كذلك إثبات ضرورة وجوده في المسار المرسوم له أصلاً، أي لا يمكن استبدال

صوت بآخر مهما كان نوعه، كمن يبدّل ملابسه فقط للإستعراض. لا ليس تجميلاً أن يكتب الموسيقي ألحانًا للعمل المسرحي بموازاة النصّ المكتوب لا بل يضاهيه أهميّة بحسب نوع العمل وهدفه. فيأتي كضرورة لا غنى عنها.

إن عمل المؤثرات السمعية هو عملٌ سيميائي في العرض المسرحي، ويؤدي دورًا في تشكيل المعنى كما ورد سابقًا. كما أنها (أي المؤثرات) تُعدّ لغة ناطقة لها دلالاتها ومعانيها عند مرافقتها العرض المسرحي، فكم من العروض المسرحية التي استمدّت قوّتها ليس من النصّ والتمثيل فحسب، بل من تلك المؤثّرات السمعية أيضًا، هي لغة وإحساس وشعور تشارك في رسم العمل الدرامي، ولها القدرة على تضخيم الأشخاص وتقزيمهم من خلال موسيقى مصاحبة. وهنا يظهر أثر التعبير الصوتي بأن يرى المشاهد صورةً مغايرة لما يسمع ويتخيّل، فالعين تُخاطب بصريًّا من خلال مساحة إدراكية في العقل مختلفة عن مساحة تحاكيها الدلالات السمعية التي تصبّ في الإدراك السمعي للأصوات.

ويعدّد البحث في ما يأتي، تأثيرات التعبير الصوتي الموسيقي على المشاهدين:

- **إثارة التخيّل**

تأتي الموسيقى والمؤثّر الصوتي من خلال استخدامهما في السياق الدرامي للعمل المسرحي مكمّلين للصورة التي تحدث من خلال الحوار أو النصّ المكتوب أصلاً، وهذا ما يخلق الجوّ النفسي العام، ويعمّق الإحساس الذي يثير الخيال أو التخيّل لدى المشاهد، وعليه فإنّ استخدام المؤثّرات الصوتية بشكل موضوعي، وتوظيفها بشكل علمي، يعطي نتائج أكبر في تدعيم العمل الدرامي، ويمدّه بعوامل إثارة الخيال لدى المشاهد، وهكذا تخلق المؤثّرات السمعية عالمًا خاصًّا عند المشاهد، فترسم له صورًا ذهنية عبر المعطيات السمعية الناتجة عن الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية.

فالعمل المسرحي يجب أن يفهم دون الاعتماد على النصّ فقط، بل يكتمل هذا الفهم مع التعبير الصوتي والموسيقي أي مع المؤثرات السمعية، وأحيانًا عبر الجسد الذي هو من يحدد وينتج العاطفة، وهذا يكون غالبا نتيجة لمؤثر صوتي، ففي المسرح يقول لانغوف[4] (M.Langhoff) إن الموسيقى يجب أن تصبح حركية، وليس أصواتًا فقط، أي يجب أن تستحيل حركية، فالجوهر الأساسي هو ادخال الموسيقى في اللعب، أي أنه لا بدّ من العناق بين الموسيقى والتمثيل والرقص، فبالتعبير الصوتي والموسيقي نستطيع أن نعبر إلى ما وراء الكلام، وإلى ما وراء النص، فيكون حضور الغائب من خلال الصوت والموسيقى، وبالتالي هكذا تكمن المغامرة بين كتابة النص "وكتابة" العرض.

- **إثارة العاطفة**

يفصح المرسل من خلال التعبير الصوتي، أو حتى العزف على آلة موسيقية، عن عواطفه وأحاسيسه، وبالتالي يتلقّى المرسل إليه على المستوى نفسه الأحاسيس المرسلة، وتخترق سمعه مباشرة عن طريق العواطف، فتثيرها، ليعدي المرسل بعدواه

المرسل إليه، فينقل إليه شعور الفرح إذا كان المؤثر الصوتي والموسيقي فرِحًا، ويعديه بالحزن إن كان ذلك حزينًا.

وبالتركيز على الموسيقى والأصوات البشرية من المؤثرات السمعية، فإنها تتجه إلى القلب مباشرة، وتحاكي الأحاسيس بالعمق، ولها قدرة خارقة على إثارة المشاعر والأحاسيس بشكلٍ أبلغ من مئة صفحة يكتبها روائي في روايته. كما أن الموسيقى بالتحديد، تعبّر عن أحاسيس نفسية تحرّك العواطف وتهزّها لتسبّب فعلاً باعثًا لفعل سلوكي، مستخدمة دلالاتها التعبيرية والإيحائية، وهدفها هو ترجمة المشاعر وتحرّكات القلب وحالات النفس.

- **الزمان والمكان**

من أهم العناصر التي تؤخذ في الحسبان في كل أنواع الفنون، الزمان والمكان، أو ما يطلق عليه كمصطلح متعارف عليه "الزمكنة". فإذا كانت الأشكال والألوان في اللوحة، ترسم الزمان والمكان، ويدرك المشاهد ذلك بصريًّا، كما في السينما والتلفزيون وكل ما هو مرئي، فإن الزمان والمكان في العرض المسرحي لهما بعدٌ آخر يظهرهما بقوّة، ألا وهو المؤثّر السمعي. فترى المشاهد يتنقّل من مكان إلى آخر، ومن زمان الى آخر من دون تحريك الديكور، ومن دون التركيز الكلّي على ما هو بصري، لا بل يتم ذلك من خلال الأصوات المثارة في العرض المسرحي. وبدايةً فإن الإنتقال يتمّ على المستوى الحسّي للمشاهد، حيث تنقله الموسيقى والمؤثّرات السمعية إلى قلب الحدث، وهذه نقلة مكانية، تدخل المشاهد في خضمّ الحدث المسرحي حيث تجري وقائعه ضمن خطّ زمني مرسوم من البداية إلى النهاية بشكلٍ تصاعدي أو تنازلي بما يفيد المسار الدارمي للعمل.

في منحى آخر، وليس بعيدًا من الأثر الذي تتركه المؤثّرات السمعية، يُخصّص الحديث هنا عن الصوت البشري، فإن أبعادًا مهمّة (البعد الطبيعي، البعد الاجتماعي، البعد النفسي) يجب أن تؤخذ في الحسبان من قبل المخرج عند اختياره تلك الشخصيات "الصوتية"، ووضعها في السياق الدرامي حيث لا بدّ منها لاتمام المعالجة الصوتية للشخصيات التي تشكّل الجزء المهم في المعالجة الإخراجية للعمل المسرحي ككلّ، وذلك لتقوية الأثر على المشاهد.

تفرض هذه الأبعاد على الممثّل بعد اختيار المخرج له، أن يعيش الشخصية، قبل قراءة النصّ المطلوب. فيهيئ لنفسه صورة ذهنية واضحة للشخصية؛ عمرها، ووظيفتها، وعلاقاتها مع باقي الشخصيات، وطبيعة مشاعرها، وما طبيعة الموقف أو الجوّ العام، وهل حديثها سريع أو بطيء أو متردّد، وهل تتكلّم بلهجة محلّية؟...

يعرض البحث نموذجًا لكيفية تحليل وتجسيد العمارة الصوتية والموسيقية في العمل المسرحي من خلال إبتكار رسم بياني هو عبارة عن هرم يحوي أربعة مثلثات مركبة معًا، يرمز الى بنائية العرض المسرحي.

فالمثلّث الأساسي مركزه في الأعلى، وهو يرمز إلى المضمون أو المحتوى،

وبحسب اتجاه الشكل الموجّه الى الأعلى، يُقرأ على أنه الهدف أو الرسالة المطلوب إيصالها إلى الجمهور. ويعبّر المثلّث في الوسط عن شكل العرض، ويُقصد بالشكل كل ما هو محسوس ومرئي لدى الجمهور. وهذا ما يسهل إدراكه مباشرةً باستخدام الحواس المرتبطة بالإدراك الحسّي المباشر، وهذه العناصر هي الديكور، والإضاءة، والتمثيل، والتعبير الجسماني، والحركات الإيمائية، أي السينوغرافيا بشكل عام.

المضمون/المحتوى
الرسالة/الهدف من العمل
سينوغرافيا
3
8
1+3+6
4
1
5
5
3+1
1
6
4
5

المثلث غير المرئي الذي يسند بشكل قوي العرض برمته، وهذه الأعمدة هي التي ترمز هنا إلى البناء الصوتي والمكوّن من عدّة عناصر غير محسوسة (صوت الممثّل، الغناء، الإلقاء، الموسيقى، الإيقاع، الأصوات المختلفة، المؤثّرات السمعية..). وهذا ينطبق بالطبع على كلّ عمل مسرحي معاصر.

ولدعم المضمون تأتي هذه العناصر في الإطار المحسوس للعمل، ويمكن هنا تشبيهها بالهيكل العظمي في جسم الإنسان وهو ما يجعله واقفًا على قدميه. وهذا معبّر عنه في الرسم من خلال حدود المثلّث باللون الأسود الغامق في وسط النموذج الذي يرمز لصلابة العرض.

ما يريد البحث تبيانه هنا أيضًا، لا يقلّ أهميّة عن الإطار المحسوس، ويعني الإطار غير المحسوس وغير المرئي لكنّه مُدرك بالطبع. فالعناصر غير المرئية التي يُرمز لها هنا بالمثلثين الجانبيين المرسومين بخطوط منقّطة لتوضيح فكرة "الإطار غير المرئي"، ويحدّد مساحتها في العمل أعمدة تكوّن

تبعًا لما سبق، يمكن أن يتثبت وجود نظرية العمارة الصوتية الأساسية في العمل المسرحي. فإذا كان مكمّلاً وتزيينيًّا لما استطاع الباحث إيجاد صيغة تحليل علمية وبنيوية تظهر مدى أهمية الصوت والموسيقى، وإرتباطها ببناء العمل المسرحي ككلّ، وبناء البعد الدرامي الذي يؤدّي دورًا أكثر من مهمّ في إيصال الرسالة المطلوبة. فتشريح العمارة الصوتية على هذا النحو البياني، يجعل الباحث يؤكّد أيضًا وجود متخصّصين في كتابة النصّ وتأليفه الصوتي الموسيقي المصاحب للنصّ اللغوي الفكري، وهذا أساسي، حيث لا يصلح أي نصّ صوتي إلاّ للعرض المسرحي المؤلّف له خصّيصًا. وببساطة لا يمكن تبديل موسيقى لعمل ما بموسيقى أخرى لُحّنت لغيره. ومن خصائص هذا التحليل أيضًا،

أنّه يظهر القدرة على استخدام ما يشبه الهارموني في الأعمال الموسيقية، وذلك من خلال تركيب أكثر من صوت أو مؤثّر سمعي، بشكل تناغمي أو تنافري، أو تطابقي، أو أي شكل يلتقي فيه صوتان أو أكثر لخدمة المشهد بصريًا، وجماليًا، ودراميًا. وعليه يستطيع الباحث تطبيق هذا التحليل على كلّ الأعمال المسرحية.

- **الخلاصة**

في خلاصة هذا البحث، لا بدّ من التأكيد أن الصوت في العمل المسرحي هو الهيكل العظمي الذي يحمل الجسد بكامله. وقد استخدم البحث هنا مصطلح الصوت، ليشمل كل ما يمكن أن يكون تعبيرًا صوتيًا يتحوّل في العرض إلى مؤثّر سمعي. فإذا كانت اللغة هي الأساس لبناء حوار بين البشر بما تحمل من أفكار ومعتقدات ومشاعر، فهي أيضًا لا تترك أثرًا كبيرًا أو نتيجة بين طرفي الحوار، وذلك لكثرة الحواجز بينهما. أمّا في العمل المسرحي، بوصفه فنًا يحمل رسالة، فقد يترك أثرًا أعمق ونتيجة مضمونة، وهذا ما ثبُت عبر التاريخ، حيث توظّف الطاقات الموجودة الكامنة في كل العناصر المكوّنة للعرض المسرحي، واللغة جزء من هذه الطاقات، فيُقدم عمل مميز، يراعي شروط التواصل الفعّال لجهة تعمّق الممثل في دراسة أبعاد الشخصية المطلوب تقديمها، وتعمّق المخرج في دراسة الأبعاد النفسية والاجتماعية والذهنية والعاطفية للجمهور. وهذا ما يجعل التغيير ممكنًا، إذ إنّ المزارع الناجح يعمل على تحضير التربة لتصبح خصبة، ومن ثمّ يزرع فيها ما يشاء، وهذا ما يفعله المخرج تمامًا، حيث يدرس النصّ المكتوب، ولا يبقيه في قالبه اللغوي البحت، بل يضيف إليه ما تبقّى من عناصر تزخرف العمل المسرحي بصريًّا وسمعيًّا. وليست الزخرفة هنا من كماليات العرض، بل عنصر أساسي لا يمكن حذفه، ولا يمكن الإستغناء عنه. إذ إنّ المؤثّرات السمعية لا تاتي اعتباطًا أو ارتجالاً، ففي الصوت الواحد، كمؤثّر سمعي قابلية للتحول الدلالي وتعدّد مستويات قراءته، أي استثماره كعلامة في إنتاج أكثر من دلالة واحدة تفضي إلى علامات أخرى. فمن الممكن أن يقول الممثّل شيئًا ما ضمن الحوار، ويتصرّف على نحوٍ مغاير، والعكس صحيح، فيقرأ الجمهور المؤثّر السمعي على أنه الأقوى تأثيريًّا، وهذا يعني أن المؤثّر السمعي ليس مجرّد عنصر مكمّل للعرض، بل له صلة وثيقة بالفعل الدرامي.

***

الهوامش

* أستاذ في كلية الفنون الجميلة والعمارة – الجامعة اللبنانية

1– بدرة، د. محمّد: **عناصر الإلقاء الجسدي**، موسوعة التعليم والتدريب، صفحة مقالات، تاريخ النشر يونيو 2009، تاريخ الزيارة: كانون الأول 2018:
http://www.edutrapedia.illaf.net/arabic/scat_articles.thtml?c_id=30
وينظر: أبو الحسن، د. منال: **الصوتيات: علم وفن: تدريب وممارسة**، القاهرة: دار النشر للجامعات، 2014، ص 141

2– أبو دومة، محمود: **تحوّلات المشهد المسرحي**، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 2009، ص 14-15

3– رسّام سوريالي من بلجيكا (1898-1967).

4– **ماتيس لانغوف**: مخرج مسرحي من المانيا، ساهم مع العديد من مخرجي أوروبا، في تطوير تجارب المسرح الحي.

***